

Laura Chinellato

Università degli Studi di Udine

Le lastre longobarde del »pulpito di Maviorano« di Gussago (Brescia): dall'analisi al contesto. Problematicità e nuove prospettive

L' articolo teorico – *Izborni znanstveni rad*

Ricevuto – *Priljen* 28. 1. 2018.

UDK 2-526::003.071](450Gussago)"6/8"

DOI 10.31664/ripu.2018.42.01

Abstract

Il »pulpito di Maviorano«, custodito nella chiesa di S. Maria Assunta di Gussago, in provincia di Brescia, è un eccezionale monumento composto da pilastri e da due lastre di epoca longobarda, e rappresenta una rarità nel panorama della scultura del secolo VIII per le complesse figurazioni e la presenza di un' epigrafe sul prospetto maggiore. Dal 1911 a oggi, molteplici sono state le posizioni della critica riguardo datazione,

collocazione e contesto di riferimento dell' opera; tuttavia, permangono ancora divergenti le opinioni sul significato di alcuni simboli e dell' iscrizione. Grazie ad un' analisi delle fonti storiografiche, della superficie dell' opera e dell' iscrizione, il presente scritto mira a ridefinirne estetica, vicenda conservativa, significato e contesto chiesastico di riferimento.

Parole chiave: scultura longobarda, altomedioevo, epigrafia longobarda, secolo VIII, Maviorano, Gussago, Brescia

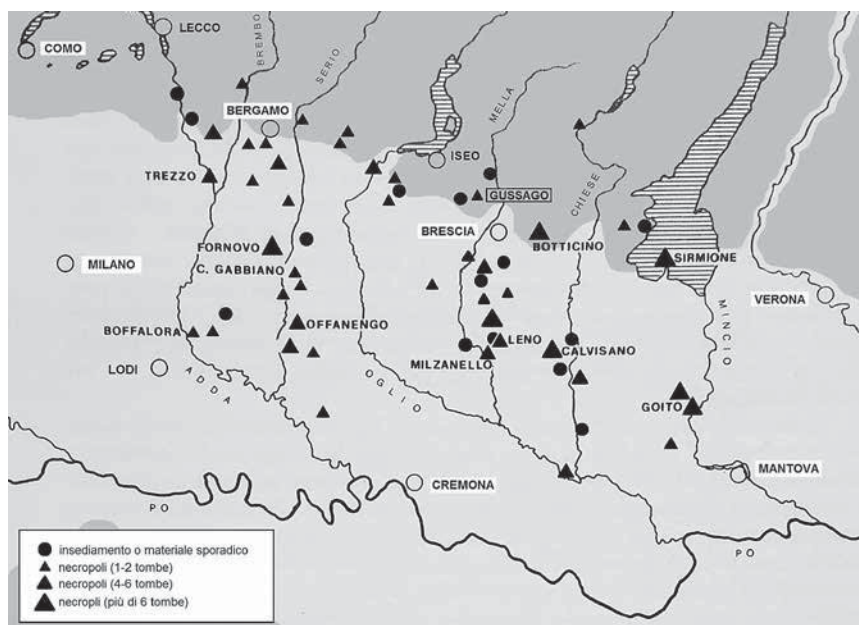
Semplificando e problematizzando insieme sarebbe giusto affermare che dietro la »cultura« del medioevo stanno almeno tre paesaggi e una motivazione di fondo; i tre paesaggi sono l' eredità dell' Antico, la tradizione della Scrittura, l' oralità; la motivazione di fondo è quella della Storia, dell' esserci, dentro la nuova età dell' uomo cominciata ex novo dall' incarnazione di Cristo.

Massimo Oldoni, *Culture del medioevo*, Roma, 1999

Il così detto »pulpito di Maviorano«, custodito nella chiesa di S. Maria Assunta di Gussago,¹ è un eccezionale tassello del vasto e ricco mosaico altomedievale che la provincia di Brescia possiede, in quanto raro esempio di repertorio figurato, scolpito su pietra in epoca longobarda.² Ciò nonostante, nel panorama degli studi altomedievali che presero avvio nel 1911, l' opera è ad oggi molto controversa.³ La critica che le ha dedicato maggiore attenzione è quella degli anni Cinquanta - Settanta e, sebbene recentemente Begni Redona abbia offerto un' approfondita e convincente analisi iconografica, rimangono ancora senza risposta fondamentali quesiti, tra i quali:

l' opera era in origine un altare, un ambone, un monumento funerario o parte di una recinzione presbiteriale? In quale chiesa stava? Che significato hanno l' epigrafe e il cavaliere scolpiti sulla lastra maggiore? Che ruolo politico ebbero i committenti dell' opera e che rapporti essi intrecciarono col potere regio e con la vicina Abbazia Benedettina di Leno, fondata da re Desiderio?

Già sede dei Galli Cenomani, poi *pagus* romano, Gussago fu nel secolo VIII *fundus* alle dipendenze della sopra citata Abbazia⁴. Sebbene la chiesa di S. Maria in Gausarigo (verosimilmente quella che custodisce il »pulpito di Maviorano«) venga per la prima volta citata solo nel diploma di Berengario II e Adalberto (958),⁵ i reperti altomedievali, rinvenuti presso quest' area, attestano che già in epoca longobarda il *pagus* di Gussago acquistò importanza religiosa ed economica. Questo, certamente in virtù della sua strategica collocazione. Situato sulla pedemontana, otto chilometri a nord-est di Brescia, nella zona oggi denominata Franciacorta, Gussago, punto di raccordo tra lago d' Iseo, Val Trompia e Trentino, era in passato zona di transito della grande struttura viaria romana che collega Verona a Ber-



1. Carta con la localizzazione di Gussago (Brescia) e la distribuzione dei principali insediamenti e ritrovamenti di ambito longobardo tra il fiume Adda e il Mincio

Karta prikazuje smještaj Gussaga (Brescia) i položaje glavnih naselja i nalaza na langobardskom teritoriju između rijeke Adde i rijeke Mincio

gamo e snodo cruciale per il controllo degli assi commerciali e strategico-militari (fig. 1).⁶ Proprio in contrada *Piedeldosso*, si colloca la chiesa di S. Maria Assunta, in prossimità dell'antica

strada romana che, tramite il passo della Forcella, conduce in Val Trompia, area ricca di ferro ampiamente sfruttata già in epoca romana per la lavorazione di armi.



2. Gussago, chiesa di Santa Maria Assunta, »pulpito di Maviorano«
Gussago, Santa Maria Assunta, »Mavioranova propovjedaonica«

Sorprende constatare che i rinvenimenti archeologici riscontrati finora presso Gussago, zona di probabile continuità insediativa tra romanità e altomedioevo, siano tutti fortuiti e mai l'esito di un ponderato e pianificato scavo archeologico.⁷

Le riflessioni che seguono sono frutto di un'osservazione attuata nell'estate del 2016 e vengono qui organizzate in due principali paragrafi: **Descrizione** degli elementi che compongono il monumento (Pilastrino di sinistra, Pilastrino di destra, Lastra laterale, Lastra frontale) con alcuni raffronti iconografici;⁸ **Problematicità e nuove prospettive** sulla genesi del monumento.

Descrizione

Il così detto »Pulpito di Maviorano« si presenta addossato alla parete sinistra della chiesa, sopraelevato di circa un metro e mezzo da terra, a pochi metri dall'area presbiteriale; è composto da due pilastrini e da tre lastre delle quali una appare liscia e realizzata con intonaco cementizio (fig. 2).⁹ Gli elementi si diversificano per stile e scelta di materiali: le lastre sono di calcare cristallino a struttura saccaroide bianco venato (tipo marmo Apuano); i pilastrini sono di calcare microcristallino rosato¹⁰. Su tutte le superfici si conservano minuscoli residui di chiaro scialbo (fig. 6).

Pilastrino di sinistra

Il pilastrino collocato in prossimità della lastra minore, lavorata a rilievo è un parallelepipedo di pietra a sezione rettangolare (cm 95 × 23 × 13,5),¹¹ scolpito su entrambi i lati a noi visibili. Un profilo alla base appare deformato e questo suggerisce il reimpiego dell'elemento, forse anche planare rispetto al piano di calpestio (fig. 3). Il decoro, analogo a schemi compositivi di plutei di Torino, Arezzo, Grado è costituito da un motivo di cerchi a due capi interi e spezzati che si intrecciano, attribuibile alla prima metà del secolo IX.¹² Il rilievo si interrompe bruscamente alla sommità. L'altro lato del pilastrino presenta, invece, un nastro a doppia asola, detto anche ornato a gallone, ampiamente documentato tra la metà del secolo VIII e IX (fig. 4). Anche qui la lavorazione sembra interrompersi bruscamente; inoltre, a circa un quarto dell'altezza, l'ornato dei due capi si riduce a un solo capo largo e piatto, suggerendoci che la lavorazione è rimasta incompiuta, similmente alle S raffrontate, scolpite sul timpano con liocorni, custodito nel Museo Cristiano di Cividale del Friuli¹³ (fig. 8). L'ornato a gallone è tra i più semplici e ricorrenti; lo si riscontra su due pilastrini del Museo Civico di Leno¹⁴ e in molti frammenti scultorei della diocesi di Aquileia, quali la cividalese lastra presbiteriale, proveniente dall'area di San Giovanni in Valle (fig. 5).



3. Particolare del rilievo del pilastrino sinistro del »pulpito di Maviorano«: lato adiacente alla lastra minore

Detalj reljefā lijevog pilastra sa strane manje ploče »Mavioranove propovjedaonice«



4. Particolare del rilievo del pilastrino sinistro del »pulpito di Maviorano«: lato adiacente alla lastra maggiore

Detalj reljefā lijevog pilastra sa strane velike ploče »Mavioranove propovjedaonice«



5. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo, lastra a maglie intrecciate
Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo, ploča s pleterom

Pilastrino di destra

Questo elemento, anch'esso ottenuto da un blocco con sezione rettangolare simile al precedente (cm 95 × 22 × 12,5), ha, diversamente, il rilievo solo sul lato adiacente alla lastra maggiore: qui è scolpita una matassa a quattro nastri intrecciati, tipico esempio della geometrizzazione esasperata, molto presente nella produzione scultorea della prima metà del secolo IX (figg. 2 e 6). Rispetto a quanto osservato sul precedente pilastrino, i nastri intrecciati si interrompono sia alla base che alla sommità, inducendoci a pensare che il blocco sia stato ridimensionato in altezza su entrambi i

lati. Probabilmente, ogni nastro doveva essere composto da più capi, per cui anch'esso sembrerebbe non ultimato, a meno che non si prevedesse di compensare con una finitura policroma, quanto non realizzato a scalpello.

Lastra laterale

La lastra (cm 94 × 104 × 10), rifinita superiormente col classico motivo del tralcio di vite, ha al centro un clipeo arboreo che contiene un animale ungulato e due ruote stellate (fig. 7). L'animale, assimilabile a un leone, si staglia di profilo, lambisce un



6. Particolare delle tracce di scialbo e del motivo a nastri intrecciati del pilastrino destro del »pulpito di Maviorano«
Detalj prepleta na desnom pilastru »Mavioranove propovjedaonice«



7. Gussago, chiesa di Santa Maria Assunta, lastra laterale del »pulpito di Maviorano«
Gussago, Santa Maria Assunta, bočna ploča »Mavioranove propovjedaonice«



8. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo, timpano con liocorni
Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo, timpanon s jednorozima

grappolo d' uva e procede da destra verso sinistra. All' esterno del clipeo, nell' area rettangolare delimitata dalla lastra, vi sono altre sette ruote stellate di diverse dimensioni, due pavoni e un terzo volatile che si nutre delle foglie del clipeo. È curioso constatare come i soggetti siano stati organizzati con una certa simmetria (i due pavoni in alto e le quattro ruote stellate scolpite alla base) e anche con un incondizionato riempimento della superficie. Come ricordato da Sgarzi, nel timpano con liocorni di Cividale del Friuli ritroviamo il medesimo soggetto di animale ungulato che lambisce una corona di alloro, simbolico rimando a Cristo (fig. 8).¹⁵

Tenendo presente che molteplici valenze e significati ha assunto l' immagine del leone nel corso della storia¹⁶, diversamente da quanto suggerito da Brozzi e Tagliaferri che interpretarono questo animale come allusione a Cristo¹⁷, esso rappresenta, a mio avviso, colui che si nutre/ si è nutrito della parola del figlio di Dio, espressa dal grappolo d' uva: il fedele che ha partecipato con umiltà al rito eucaristico. L' animale, infatti, è stato scolpito con un' inequivocabile postura: di profilo, nel momento in cui lambisce un grappolo d' uva; ha zampe posteriori dritte, mentre quelle anteriori appaiono una ripiegata in avanti e l' altra arretrata. Pare di cogliere in tale posizione degli arti una sorta di inchino o atteggiamento adorante, in una dimensione di eternità raggiunta, simbolicamente rappresentata dal clipeo e dalle due ruote stellate: il sole e la luna, secondo il linguaggio consolidatosi in epoca tardo antica (Isidoro, *Etimologie*, LXXXI, 20).

Nel complesso, questo rilievo sembra declinare, nel linguaggio figurativo altomedievale e cristiano, le suggestioni dei repertori dei tessuti sasanidi di finissimo artigianato, custoditi per la gran parte nei tesori di abbazie e cattedrali, portati dai pellegrini, spesso insieme alle reliquie raccolte nei luoghi santi dell' Oriente (fig. 9).¹⁸



9. Ravenna, Museo Nazionale, tessuto con leoni
Ravenna, Museo Nazionale, tkanina s lavovima

Lastra frontale

Su questo prospetto (cm. 94 × 170 × 10) è maggiormente accentuata l' organizzazione del repertorio intorno a un asse di simmetria (fig. 2). Infatti, una colonna, il cui fusto reca una palma stilizzata, divide a metà la scena, generando due spazi quadrangolari equivalenti. Osservando i rilievi dal basso verso l' alto, convergono verso la colonna un leone (a sinistra) e una leonessa (a destra), due arieti crociferi e due pavoni. Se all' estremità sinistra è stato scolpito un terzo pavone che tiene nel becco un grappolo d' uva, a destra vi



10. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo, Pluteo di Sigualdo
Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo, Sigvaldov plutej

è un uomo a cavallo che, unica presenza umana, procede verso la colonna-albero. L'uomo indossa una corazza a scaglie ed elmo; con la mano destra regge le briglie, mentre la sinistra impugna una spada, presumibilmente legata in cintura. Su entrambi i campi quadrangolari, è stata scolpita anche un'aquila che a sinistra afferra un serpente, a destra trattiene con gli artigli un pesce. Nel campo di destra tutti gli animali appaiono dimensionalmente più piccoli, mentre nel campo di sinistra è stato inciso, in corrispondenza del tralcio vimineo con i frutti, con caratteri maiuscoli e irregolari, un nome che per le caratteristiche epigrafiche ritengo vada letto come MAVI ORANS.¹⁹

Come osservato sulla lastra minore, anche qui i quadrupedi hanno le zampe posteriori erette e quelle anteriori ripiegate in modo diversificato. Lo spazio intorno ai soggetti è occupato da nove rosette-stelle di diverse forme e dimensioni, delle quali una si colloca alla base della colonna-albero. Quella all'estremità di sinistra è l'unica a forma di girandola.²⁰ Alla sommità scorre il medesimo motivo del tralcio di vite, osservato sulla lastra minore, ma qui appare nella metà destra privo di acini d'uva.

Nuovamente, anche su questo prospetto, vengono adottate e allestite, con originale sintassi, consolidate simbologie cristiane. Una simile commistione del motivo dell'albero della vita²¹ con soggetti cristiani si ha nel cividalese pluteo di Sigualdo (fig. 10).²² Possiamo ragionevolmente immaginare come tali repertori circolassero, un tempo, tramite codici e disegni su pergamena, ma anche stoffe e piccoli oggetti portatili. Sulla lastra di Maviorano, il repertorio è organiz-

zato in modo meno rigoroso che sul pluteo di Sigualdo, in funzione di un suggestivo racconto che si snoda intorno alla simbologia dell'albero della vita, radicato su un elemento astrale: gli arieti, il leone e la leonessa, come già il leone scolpito a lato, si stanno inchinando verso la colonna-albero, nutrimento del beato (Ap 2,7). Anche il cavaliere è in cammino verso questo nutrimento eterno. Come evidenziato da Ibsen, questa figura umana è l'immagine del donatore: un donatore cristiano che facendosi ritrarre in abbigliamento militare ha desiderato suggellare sulla pietra la propria classe sociale di appartenenza.²³

Problematicità e nuove prospettive

Per la natura del materiale impiegato e per le caratteristiche del decoro, gli elementi lapidei che compongono questo »pulpito« appartengono a due fasi esecutive ben distinte. Le lastre, caratterizzate dal medesimo marmo chiaro, rifinite entrambe superiormente dal motivo del tralcio di vite e scolpite con soggetti che alludono a un messaggio salvifico, sono state realizzate intorno alla metà del secolo VIII, qualche decennio prima dei pilastri. Questi, incompleti e ridimensionati in altezza forse proprio per la realizzazione del pulpito, sono databili alla fine secolo VIII se non agli inizi del IX.

Come suggerito da Sgarzi, il repertorio è coerente con un impiego dell'opera presso la recinzione dell'area presbiteriale di una chiesa altomedievale. Sorprende, però, che sebbene gli elementi abbiano medesima altezza, la loro diversa larghezza

non rispetti la modularità tipica dei plutei di una pergula.²⁴ Il motivo vimineo scolpito superiormente suggerisce, piuttosto, che in origine le lastre fossero contigue, non separate da altri elementi. Ne consegue che, considerato anche il diverso momento esecutivo di lastre e pilastri, la suggestiva proposta di Sgarzi²⁵ può essere considerata una tappa della vita del monumento, ma non la sua originaria destinazione d'uso. Questa tappa potrebbe coincidere con una riedificazione/ingrandimento della chiesa che lo ospitava e con la realizzazione anche dei capitelli altomedievali, documentati ma andati per gran parte dispersi;²⁶ potrebbe essere contemporanea al rinnovamento degli arredi eucaristici compiuti anche presso l'Abazia di Leno, dal momento che i pilastri del »pulpito di Maviorano« hanno molte affinità con alcuni pezzi custoditi nel Museo civico di questa località.²⁷

Purtroppo, poche e scarse notizie si apprendono dalle fonti storiografiche sulla storia materiale dei rilievi e l'unica certezza che abbiamo è che essi furono più volte rimaneggiati.

Per il gusto rinascimentale che trasmette il monumento, è molto probabile che lastre e pilastri siano stati assemblati a guisa di pulpito nella seconda metà del secolo XV.²⁸ Apprendiamo dalle fonti che, dopo il 1664, al pulpito si accedeva tramite una scala esterna²⁹ e che esso rimase collocato fino al 1956 sulla parete destra della chiesa, sopra l'ingresso laterale, sostenuto da due grosse mensole. Sebbene Panazza dichiara che antecedentemente al 1664 »si doveva salire al pulpito dall'interno per una comune scaletta di legno di cui vi è ancora traccia«, non sappiamo quando tale uso si instaurò e non si esclude che, a ridosso della parete destra della chiesa, le lastre avessero, ad ogni modo, una disposizione invertita rispetto a quella attuale, per poter essere osservate come avviene ancor oggi.

Con sorte comune a quella di molti arredi, dopo la pestilenza degli anni 1628–1630, il monumento fu coperto da uno strato di calce e il pianoro intorno alla chiesa fu adibito a cimitero in modo così massiccio che ancor oggi gli abitanti di Gussago appellano questa chiesa »S. Maria dei morti«. Se nel 1911 Guerrini lamenta la presenza sul pulpito di una »tintura giallastra«, nel 1959 Brozzi e Tagliaferri dichiarano che i pilastri sono »di cotto assai duro«, affermazione piuttosto bizzarra, dal momento che ora appaiono inequivocabilmente in pietra dalla tonalità calda.³⁰

Da queste testimonianze possiamo dedurre che, in un'epoca difficile da identificare, il monumento è stato dipinto con del color ocra, probabilmente per uniformare lastre e pilastri, simulando un effetto di finto legno o finto cotto dell'opera. Non si esclude che ciò possa essere avvenuto nel 1664, in concomitanza con la realizzazione dell'accesso al pulpito dalla scala esterna. La colorazione e lo scialbo di calce furono rimossi nel 1959, in occasione dell'VIII Congresso Altomedievale,³¹ e le lastre appaiono oggi con la tonalità di un materiale simile al marmo. Possiamo supporre che questa pietra sia stata scelta dal committente per ribadire il proprio *status* sociale ed economico e sarebbe interessante analizzarne con indagini scientifiche la specie lapidea per verificare se, in linea con la consuetudine dell'epoca, essa proviene da una cava locale.³²

Dal punto di vista dello stile, il tentativo di organizzare il repertorio intorno a un asse di simmetria e l'adozione di alcuni motivi tipici del secolo VI (arieti cruciferi, pavoni, tralcio vimineo...) sembrano guardare con un certo impaccio al recupero dell'antico di stampo ravennate e romano che caratterizzò la matura età longobarda e che è evidente a Brescia.³³ Su entrambe le lastre, la tematica sviluppata è ispirata al concetto di salvezza dell'anima e beatitudine/contemplazione nella/vita ultraterrena, tema presente già nei primi secoli del cristianesimo, presso le pitture cimiteriali romane.³⁴

Quasi catturando un fotogramma, la committenza ha voluto far rappresentare il momento della contemplazione del Mistero nel suo divenire, poiché le figure sono state rappresentate nell'atto in cui si inchinano. Forse anche la dichiarata incompiutezza di una piccola porzione del cavallo, della rosetta in alto e di una pecora³⁵ è funzionale alla percezione di questa sorta di movimento: un'azione fortemente controbilanciata dal rigore e dalla staticità della colonna-albero della vita, verso la quale i soggetti si protendono.

È difficile per noi oggi comprendere come queste scene venissero osservate dall'uomo dell'alto Medioevo, perché molti, troppi secoli ci separano da quella cultura; a ciò contribuisce il fatto che l'opera sia stata fortemente modificata e sradicata dall'originario contesto di riferimento e dalla sua funzione. Possiamo, però, ragionevolmente supporre che le scene scolpite fossero un tempo più facilmente osservabili di oggi, in quanto il rilievo veniva enfatizzato dalla luce radente di qualche lampada a olio o dai raggi che filtravano da una stretta monofora. Inoltre, è molto probabile che, una volta scolpiti, i soggetti siano stati anche rimarcati con ombreggiature, coloriture e lamine di metallo.³⁶ Tramite tali soluzioni, all'interno del repertorio raffigurato, si determinava in modo naturale e immediato una gerarchia tra soggetti e piano di fondo, tra codice comunicativo figurato e codice della parola scritta, tra luogo umano del sacro e dimensione dell'Eterno.

La povertà di documenti, finora emersi, e l'assenza di uno scavo sistematico nell'area della chiesa di S. Maria Assunta non facilitano la comprensione di ulteriori dati sul monumento. Tuttavia, ritengo che per le dimensioni e per l'iconografia, l'opera stesse in origine in prossimità di una sepoltura privilegiata, in funzione di sarcofago o di altare.³⁷ Se fosse stato un monumento funerario non possiamo escludere che due lastre sarebbero state sufficienti per comporlo, in quanto gli altri due lati potevano essere ricavati dalle pareti angolari della chiesa. Diversamente, se l'opera era un altare, due lastre sono andate senza dubbio disperse.

Possiamo supporre che questo monumento (sepolcro o altare) stesse nello stesso edificio che oggi lo ospita? Come sopra ricordato, in epoca longobarda, Gussago dipendeva dalla famosa Abbazia Benedettina di Leno, fondata nel 758 da re Desiderio, al fine di costruire una base di potere nella sua patria d'origine.³⁸ Il citato diploma di Berengario II e Adalberto fa riferimento all'esistenza di un *fundus Gussago* e mai alla presenza di una pieve.³⁹ Ne consegue che, se queste lastre furono commissionate per una chiesa di Gussago, si doveva trattare di un edificio ad uso privato: forse di un oratorio funerario, intorno al quale, non a caso,

successivamente, si creò un'area cimiteriale, ampiamente sfruttata negli anni della peste del Seicento?⁴⁰ Se così fosse, nella Franciacorta si prefigurerebbe una situazione per nulla analoga a quella registrata nel territorio gardesano, dove le aristocrazie locali investirono, piuttosto, su chiese battesimali.⁴¹ Pertanto, queste lastre di epoca longobarda sarebbero frutto dell'iniziativa privata di un aristocratico: di un laico, probabilmente proprietario del fondo. Era questi un membro dell'aristocrazia longobarda, un fiduciario del re, con funzione anche di controllo della produzione del ferro e/o al suo transito dalla Val Trompia? Era uno dei *maiores possidentes*, gruppo tra i più ricchi della società, il cui patrimonio era sufficiente ad armare un cavaliere con equipaggiamento pesante?⁴² A riguardo è altamente significativo che proprio in veste di cavaliere, con elmo e armatura si sia fatto ritrarre il nostro committente.⁴³ Certamente per ribadire alla comunità e ai posteri la propria immagine sociale: quella di cristiano fedele a Dio (ha commissionato un arredo sacro e contempla l'albero della vita) e di soldato fedele al re, a lui garante per un eventuale reclutamento militare. Membro di una classe dal potere economico elevato, il committente ha fatto scolpire il monumento con materiale simile a marmo: una pietra durevole e costosa che sembra emulare le scelte adottate nel secolo VII, a Castelseprio per il defunto Wideramn.⁴⁴

A mio avviso, non è casuale la posizione del committente a destra della lastra, poiché a sinistra un'altra presenza umana è suggellata nell'iscrizione MAVI ORANS. Sembra di cogliere che, in linea col linguaggio fortemente simbolico dell'epoca, a destra sia stato rappresentato il mondo dei vivi e/o di coloro che sono in cammino; a sinistra, invece, in corrispondenza del tralcio vimineo con i frutti, si registra una dimensione di raggiunta, eterna beatitudine. Qui si colloca la scritta MAVI ORANS. La prima parola è ipocoristico di *maw-, *mawi e significa ragazzo,⁴⁵ per cui l'epigrafe sembra rinviare al nome proprio o al vezzeggiativo di un giovane. È molto probabile che, affiancata alla parola *orans*, essa faccia memoria di qualcuno, forse di qualche giovane componente della famiglia che, prematuramente deceduto, stava oramai in una dimensione di eternità e preghiera, al cospetto di Dio.⁴⁶ Questa dimensione, esplicitata da tutti i soggetti scolpiti, sarebbe coerente con l'ipotesi di una collocazione del monumento all'interno di un oratorio funerario e con la necessità di rappresentazione e autocelebrazione della classe dirigente longobarda del secolo VIII;⁴⁷ sarebbe, inoltre, coerente col contesto di equilibri politici tra proprietari fondiari e re, delineato dagli storici e con le evidenze archeologiche emerse nell'ultimo ventennio nell'area transpadana.⁴⁸

Note

1
Desidero ringraziare di cuore Sandro Guerini per avermi incoraggiato ad osservare il monumento, oggetto del presente studio, l'amico Amedeo Frizzoni e don Adriano Dabellani, per avermi permesso di visitare la pieve di S. Maria Assunta, generalmente accessibile solo durante le funzioni. Infine, sono grata a Monica Ibsen (Università di Padova) e a Andrea Breda (Ispettore della Soprintendenza Archeologica della Lombardia) per le loro indicazioni e supporto, e a Mirjana Repanić-Braun per l'ottima cura redazionale e traduzione.

2
Per una sintesi sulla produzione figurativa nella scultura altomedievale si veda: ETTORE NAPIONE, *Figure antropomorfe nella scultura alto medievale italiana. Il crocevia del secolo VIII e il ruolo dei laici*, in: *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, (a cura di) Valentino Pace, Cividale del Friuli, 2010, 42–52.

3
Per un percorso storiografico sul monumento si vedano: PAOLO GUERRINI, *La Pieve e i Prevosti di Gussago*, in: *Brixia Sacra*, prima serie, II (1911), 134–163, 141–142; GAETANO PANAZZA, *Sculture preromaniche a Gussago*, in: *Brescia. Monografia storica*, Brescia, 1938, 10–11; GAETANO PANAZZA, *L'arte medievale nel territorio bresciano*, Bergamo, 1942, 59; CARLO CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI*, Milano – Roma, 1943, 88; GAETANO PANAZZA, *Sculture ed iscrizioni preromaniche nel territorio bresciano*, in: *Atti del primo Congresso Internazionale di Studi Longobardi*, Spoleto, 1952, 427–431; CARLO CECHELLI, *Modi orientali e occidentali nell'arte del VII secolo in Italia*,

in: *Caratteri del secolo VII in Occidente*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, V, Spoleto, 1958, 371–402, 400; MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI, *Le sculture barbariche di S. Maria Assunta in Gussago*, Cividale, 1959; MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI, *Arte longobarda*, I, *La scultura figurativa su marmo*, Cividale, 1961, 42–45; GIAN PIERO BOGNETTI, *La Brescia dei Goti e dei Longobardi*, in: *Storia di Brescia*, I, Brescia, 1963, 425–446, 426, 433; GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI, *Corpus della scultura altomedievale*, III, *La diocesi di Brescia*, Spoleto, 1966, 158–162; RUDOLF KUTZLI, *Langobardische Kunst. Die Sprache der Flechtbänder*, Stuttgart, 1974, 213–222; PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, *Le lastre del Pulpito di Maviorano*. In margine alla mostra »Il futuro dei Longobardi«, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, V (2000), n. 4, 110–114; DANIELA SGARZI, *La recinzione presbiteriale nella pieve dell'Assunta a Gussago*, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, XII (2007), n. 1, 67–82.

4
L'abate dell'Abbazia di Leno ebbe il privilegio di nominare il preposito di Gussago fino al 1590, quando il privilegio passò al vescovo di Brescia – PAOLO GUERRINI (nota 3), 134–140. Per un approfondimento sull'Abbazia di Leno e sulla sua giurisdizione si vedano: CLAUDIO AZZARRA, *Il re e il monastero. Desiderio e la fondazione di Leno*, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, VII (2002), nn. 1–2, 21–32; ANGELO BARONIO, *Il »dominatus« dell'abbazia di San Benedetto di Leno*.

Prime ipotesi di ricostruzione, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, VII (2002), nn. 1–2, 33–86.

5
FRANCESCO ANTONIO ZACCARIA, Dell'antichissima Badia di Leno, Venezia, 1767., 69; MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 3; GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158.

6
Per la posizione geografica di Gussago si veda MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 3. Per un riferimento alla Franciacorta come zona di interscambio nel quadro dell'intera penisola si rinvia a: MARINA DE MARCHI – ANDREA BREDI, Il territorio bresciano in età longobarda e la necropoli di Leno, in: *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, (a cura di) Carlo Bertelli, Gian Pietro Brogiolo, Milano, 2010, 472–495, 474.

7
Per una contestualizzazione di Gussago nel panorama degli scavi di necropoli longobarde in Lombardia si veda: PAOLA MARINA DE MARCHI, Calvisano e la necropoli d'ambito longobardo in località Santi di Sopra. La pianura tra l'Oglio, Mella e Chiese nell'altomedioevo, in: *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6–7 ottobre 1995), (a cura di) Lidia Paroli, Firenze, 1997, 377–411, 378–379, figg. 1–2; PAOLA MARINA DE MARCHI, Leno: manufatti »bizantini« dalle aree cimiteriali di età longobarda, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, XI (2006), n. 2, 37–82, 43–52. I rinvenimenti fortuiti di strutture, necropoli e tombe altomedievali, attestati a Gussago anche presso altre proprietà, sono documentati nella: *Carta archeologica della Lombardia I. La provincia di Brescia*, (a cura di) Filli Rossi, Modena, 1991, 91–91. Il dott. Andrea Breda da me interpellato, mi conferma che anche dagli archivi della Soprintendenza non risulta siano mai state condotte indagini archeologiche attorno alla chiesa di S. Maria Assunta. Per un riferimento metodologico sul valore dello scavo archeologico in seno alla ricerca dello storico moderno si veda: GIAN PIETRO BROGIOLO, I Longobardi tra storia, archeologia e arte, in: *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, (a cura di) Carlo Bertelli, Gian Pietro Brogiolo, Milano, 2010, 25–27, 26.

8
Nella descrizione dell'iconografia mi soffermerò solo su alcuni aspetti che caratterizzano l'opera. Per un approfondimento dei soggetti scolpiti e del loro significato simbolico si rinvia all'eccezionale contributo di Pier Virgilio Begni Redona.

9
GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158.

10
I pilastri furono definiti da Brozzi e Tagliaferri »di cotto assai duro« [MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 5], definizione che riprenderò nelle considerazioni finali del presente contributo. Per le indicazioni sulla specie lapidea si veda: GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158, 161, 162.

11
Per le misure relative agli elementi che compongono il monumento qui e in seguito riportate si veda: GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158–162.

12
AMELIO TAGLIAFERRI, Corpus della scultura altomedievale, X, Le diocesi di Aquileia e Grado, Spoleto, 1981, 351–352, 358–359.

13
HANS PETER L'ORANGE, La scultura in stucco e in pietra del Tempietto di Cividale, VII, 3, Roma, 1979, 152; SILVIA LUSUARDI SIENA – PAOLA PIVA, Scultura decorativa e arredo liturgico a Cividale e in Friuli tra VIII e IX secolo, in: *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (sec. VI–IX)*, Atti del XIV Congresso Internazionale di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Cividale del Friuli e Bottenicco di Moimacco, 24–29 settembre 1999), II, Spoleto, 2002, 305; LAURA CHINELLATO, Il battistero di Callisto, l'altare di Ratchis e i marmi del Museo Cristiano. Spunti per una rilettura, in: *Forum Iulii*, XXXV (2011), 59–84, 63; MICHELLE BEGHELLI, La scultura altomedievale. Ateliers, artigiani itineranti e tecniche di produzione, in: *L'Alto Medioevo. Artigiani e organizzazione manifatturiera*, Atti del seminario (Arsago Seprio, 15 novembre 2013), (a cura di) Michelle Beghelli e Paola Marina De Marchi, Bologna, 2014, 9–26, 17, 18. Per la bibliografia sulla lastra cividalese citata si veda in questa nota: LAURA CHINELLATO, 75.

14
MONICA IBSEN, Indagine preliminare sulla scultura altomedievale a Leno, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, XI (2006), n. 2, 311, 325.

15
DANIELA SGARZI (nota 3), 73.

16
PIERFABIO PANAZZA, Per una ricognizione delle fonti artistiche dell'abbazia di Leno: le sculture, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, XI (2006), n. 2, 201; DANIELA SGARZI (nota 3), 71, nota 9. Per una sintesi sulla questione si veda: MARIA GRAZIA CHIAPPORI, Leone, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, 1996, 635–639.

17
MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 9.

18
BRUNO GENITO, Sasanidi, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, 1999, 381–386.

19
MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 6; RUDOLF KUTZLI (nota 3), 219. Per una sintesi sull'interpretazione dell'iscrizione si veda: PIER VIRGLIO BEGNI REDONA (nota 3), 113.

20
La girandola ha affinità stilistiche con quelle scolpite sulle imposte di età desideriana in San Salvatore a Brescia e in San Martino di Gusnago. – MONICA IBSEN, Scultura lapidea altomedievale nei territori di Brescia, Bergamo, Mantova, in: *La via carolingia: uomini e idee sulle strade d'Europa. Dal sistema viario al sistema informativo*, Documenti di Archeologia, 58, (a cura di) Paola Marina De Marchi, Stefano Pilato, Mantova, 2013, 49–67, 57.

21
Sulla polisemia di questo simbolo di rinvia a: DANIELA SGARZI (nota, 3), 71, e alla bibliografia ivi indicata.

22
LAURA CHINELLATO (nota 13), 61–62.

23
MONICA IBSEN (nota 20), 51. Diversamente, alcuni studiosi affermarono che il cavaliere sia l'esecutore dell'opera. Si veda: MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 6; GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 160; Sulle modalità con cui i Longobardi tesero a sottolineare il

proprio rango equestre a partire dagli ultimi anni del secolo VI si veda: CRISTINA LA ROCCA, Segni di distinzione. Dai corredi funerari alle donazioni 'post obitum' nel regno longobardo, in: *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda* (nota 7), 31–54.

24 KURT KARPE, Arredi marmorei delle chiese carinziane nell'alto Medioevo, in: *I frammenti scultorei altomedievali dell'Abbazia di Sesto al Reghena. Studio e conservazione*, (a cura di) Chiara Lambert con la collaborazione di Eleonora Destefanis, Cusano di Zoppala (Pn), 2004, 117–133, 129, fig. 2; MONICA IBSEN (nota 14), 332; Per una sintesi sull'assemblaggio degli elementi di arredo si veda: MICHELLE BEGHELLI (nota 13), 10–13, fig. 1.

25 DANIELA SGARZI (nota 3).

26 Riguardo i capitelli altomedievali si vedano: MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 10, nota 1; GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 162–163, fig. 214. Begni Redona ha dichiarato nella conferenza »Perché la chiesa di S. Maria di Gussago è chiamata Antica Pieve?« in occasione delle celebrazioni in onore del patrono della contrada di Piedeldosso, San Nicola da Tolentino (Gussago, 19 settembre 2013), di averne visti undici, tutti andati dispersi, tranne quello inventariato da Panazza.

27 MONICA IBSEN (nota 14), 325–326.

28 PAOLO GUERRINI (nota 3), 142; MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 4; PIER VIRGLIO BEGNI REDONA (nota 3), 110.

29 MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 4–5.

30 PAOLO GUERRINI (nota 3), 141; MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 5.

31 GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158.

32 Per lo sfruttamento delle cave locali si veda: MICHELLE BEGHELLI (nota 13), 21; Riguardo questo aspetto Brozzi e Tagliaferri ricordano che »(...) la via che costeggia la pieve, e che ricalca, come abbiamo visto, la strada romana, è ancor oggi detta Via Della Cava, indice evidente di una cava nei pressi«. Si veda: MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 5.

33 MONICA IBSEN (nota 14), 330; MONICA IBSEN, Sculture ed élites nel territorio gardesano tra VII e IX secolo, in: *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda, Documenti di Archeologia*, 50, (a cura di) Gian Pietro Brogiolo, Mantova, 2011, 67–181, 171, 178.

34 GUGLIELMO MATTHIAE, Pittori committenti fruitori nell'Italia Altomedievale, Roma, 1977, 35.

35 PIER VIRGILIO BEGNI REDONA (nota 3), 111.

36 Sulla policromia della pietra nell'alto Medioevo e per un rimando bibliografico a riguardo si veda: LAURA CHINELLATO, Arte longobarda in Friuli: l'ara di Ratchis a Cividale. La ricerca e la riscoperta delle policromie, Udine, 2016, 186, nota 575.

37 L'intuizione dell'opera ad uso di altare è stata avanzata dal solo Cecchelli e non più ripresa da alcuno – CARLO CECHELLI (nota 3, 1943), 88; Il presbiterio è il luogo più ambito per la posizione privilegiata di una sepoltura; sebbene poco frequente, la soluzione di tomba in prossimità dell'altare nei secoli VII e XI è attestata in alcune località delle campagne transpadane e in chiese funerarie di ambito rurale. Si veda: GIAN PIETRO BROGIOLO, Oratori funerari tra VII e VIII secolo nelle campagne transpadane, in: *Hortus Artium Medievalium*, 8 (2002), 9–31, 11, tav. 6; ELENA SPALLA, Chiese funerarie di fondazione privata in ambito rurale tra tarda antichità e alto medioevo: qualche spunto di riflessione, in: *Archeologia medievale a Trezzo sull'Adda*, (a cura di) Silvia Lusuardi Siena e Caterina Giostra, Istituto di Archeologia Scuola di Specializzazione, Milano, 2012, 416–445, 428, 435).

38 GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158; MARINA DE MARCHI, Leno: manufatti »bizantini« dalle aree cimiteriali d'età longobarda, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, terza serie, XI (2006), n. 2, 37–82, 52; GIAN PIETRO BROGIOLO, Le chiese altomedievali del Garda: dal singolo edificio alla complessità dei contesti, in: *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda* (nota 33), 9–16, 13.

39 FRANCESCO ANTONIO ZACCARIA (nota 5), 69; MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 3; GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 158; Andrea Breda mi segnala che si evince la medesima situazione relativa agli anni 1154 e 1410 in PAOLO GUERRINI, Regesta e documenti inediti del monastero di S. Giulia (sec. XI–XIII), in: *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1929, VII E.F., anno accademico CXXVIII*, Brescia, 1930, 144 e PAOLO GUERRINI, Per la storia dell'organizzazione ecclesiastica della diocesi ecclesiastica nel Medio-evo, in: *Brixia Sacra. Bollettino bimestrale di studi e documenti*, prima serie, IV (1924), 124–125; lo stesso per l'anno 1315, in SANDRO GUERRINI, Le decime del vescovo di Brescia nei secoli XIII e XIV, in: *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, nuova serie, XV (1980), n. 2, 76–97, 89. Per una sintesi sulle pievi del Nord Italia si veda: RENATA SALVARANI, Che cos'è una pieve: battesimo, comunità, decima, territorio, in: *Pievi del Nord Italia. Cristianesimo, istituzioni, territorio*, Verona, 2009, 3–9.

40 A partire dal secolo VII si assiste a un ampio processo che vede la proliferazione nelle campagne transpadane delle fondazioni di oratori su iniziativa dei proprietari fondiari. Si veda: BRUNELLA BRUNO – RAFFAELLA TREMOLADA, Castelletto di Brenzone: recenti indagini presso la chiesa di San Zeno de l'Oselet, in: *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda* (nota 33), 83–104, 99; Per un inquadramento sulla questione degli oratori funerari nelle campagne transpadane si vedano: GIAN PIETRO BROGIOLO (nota 37); GIAN PIETRO BROGIOLO – ALEJANDRA CHAVARRÍA ARNAU, Chiese e insediamenti rurali tra V e VIII secolo. Prospettive della ricerca archeologica, in: *L'Italia e il Mediterraneo occidentale tra V secolo e la metà del VI*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile – Nola – Santa Maria Capua Vetere, 18–19 giugno 2009), (a cura di) Carlo Ebanista e Marcello Rotili, Cimitile, 2010, 45–62; ELENA SPALLA (nota 37); ALEJANDRA CHAVARRÍA ARNAU, Le chiese dei Longobardi, in: *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, (a cura di) Gian Pietro Brogiolo, Federico Marazzi, Caterina Giostra, catalogo della mostra (Pavia – Napoli – San Pietroburgo, settembre 2017 – luglio 2018), Milano, 2017, 276–281.

- 41
MONICA IBSEN (nota 33, 2011), 171; Sul fenomeno dell'evergetismo si veda: STEFANO GASPARRI, *Italia longobarda. Il regno, i Franchi, il papato*, Roma – Bari, 2012, 61.
- 42
Riguardo i »maiores possidentes« si veda: STEFANO GASPARRI (nota 41), 56–57. L'ipotesi che il cavaliere ritratto appartenga ai »maiores possidentes« è avanzata da MARIO BROZZI – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3, 1959), 8 e ripresa da: GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 160.
- 43
Sul nesso condizione di cavaliere e sua qualificazione in seno alla comunità si vedano: CRISTINA LA ROCCA (nota 23), 38–39; CATERINA GIOSTRA, Verso l'aldilà: i riti funerari e la cultura materiale, in: *Longobardi. Un popolo che cambia la storia* (nota 40), 61–67, 64.
- 44
MARINA DE MARCHI, Epigrafe di Wideramn, in: *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, catalogo della mostra (Torino – Novalesa, settembre 2007 – gennaio 2008), (a cura di) Gian Pietro Brogiolo e Alexandra Chavarria Arnau, Milano, 2007, 216; GIAN PIETRO BROGIOLO, BOX 3: la stratigrafia muraria, in: *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, (a cura di) Paola Marina De Marchi, Mantova, 2013, 223–254, 243–248. Per un inquadramento sul rapporto tra élite longobarde e ceti artigianale e commerciale nei secoli VII–VIII si rinvia a: ENRICO CIRELLI, Scambi e commerci in Italia settentrionale tra il VII e l'VIII secolo, in: *Longobardi. Un popolo che cambia la storia* (nota 40), 177–181, 179.
- 45
Mavi è ipocoristico di *maw-, *mawi che deriva da *magu- cioè »ragazzo«. Si veda: NICOLETTA FRANCOVICH ONESTI, *Vestigia longobarde in Italia (568–774)*. Lessico di antroponimia, Roma, 1999, 207.
- 46
L'ipotesi che l'iscrizione si riferisca al personaggio racchiuso nel sarcofago è avanzata già da GAETANO PANAZZA – AMELIO TAGLIAFERRI (nota 3), 160. Per un approfondimento su ruolo della scrittura e sulla consegna della memoria funeraria su più livelli, figurativo e testuale, nella società altomedievale, si veda: FLAVIA DE RUBEIS, La scrittura esposta e la società altomedievale: verifica di una possibile relazione, in: *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia* (nota 44), 211–213, 212; per una sintesi sull'epigrafia longobarda si veda: DANIELE FERRA-IUOLO, La scrittura e i suoi media: le epigrafi, in: *Longobardi. Un popolo che cambia la storia* (nota 40), 341–345.
- 47
ELENA SPALLA (nota 37), 438.
- 48
GIAN PIERO BOGNETTI (nota 3), 425–426; STEFANO GASPARRI (nota 41), 55–61. Per le evidenze archeologiche emerse nell'ultimo ventennio nell'area transpadana si rinvia alla nota 40 del presente contributo.

Sažetak

Laura Chinellato

Langobardske ploče »Mavioranove propovjedaonice« u Gussagu (Brescia): od analize do konteksta. Problematika i nove perspektive

»Mavioranova propovjedaonica« u crkvi Santa Maria Assunta u Gussagu (pokrajina Brescia) izniman je spomenik sastavljen od rubnih pilastara i dviju ploča, frontalne i lijeve bočne ploče iz vremena Langobarda, s plitkim reljefima kompleksne figuracije i jednim natpisom. Od 1911. godine do danas iznesena su brojna kritička razmatranja o njezinoj dataciji, izvornom smještaju i kontekstu nastanka; različita su također bila mišljenja o značenju pojedinih simbola, kao i interpretacije natpisa. Dok ih Paolo Guerrini (1911.) određuje kao nekadašnje dijelove govornice, prilagođene propovjedaonici u 16. stoljeću, Gaetano Panazza (1938., 1952.) ih smješta u 9./10. stoljeće, a Carlo Cecchelli (1952., 1958.) u 7./8. stoljeće. Kao prvotnu namjenu djela Panazza i Cecchelli identificiraju »oltar ili ambon«, a Mario Brozzi i Amelio Tagliaferri (1959.) »spomenik funerarnog karaktera«, na kojem je pokojnik mogao biti kiparski prikazan kao vitez, jedan od *maiores possidentes*. Isti autori smatraju da bi natpis mogao odavati klesarevo ime, no Panazza i Tagliaferri

sugeriraju da se odnosi na pokojnika za kojega je sarkofag mogao biti napravljen. Naprotiv, Ettore Napione i Monica Ibsen pretpostavljaju da se natpis odnosi na naručitelja, dok Begni Redona, koji prikazima na pločama posvećuje izvrstan tekst, ide dalje s pretpostavkom da je spomenik bio dijelom ograde prezbiterija.

Pomnom analizom elemenata koji tvore današnju propovjedaonicu, njihove ikonografije, postojećeg natpisa i povijesnih izvora, u ovome radu precizira se da je propovjedaonica sastavljena od elemenata iz različitih razdoblja (nastalih u drugoj polovici 8. stoljeća i početkom 9. stoljeća), da se natpis odnosi na mladića koji je mogao biti sahranjen u izvornom spomeniku te, naposljetku, da se to djelo (oltar ili funerarni spomenik) vrlo vjerojatno nalazilo u jednom privatnom oratoriju.

Ključne riječi: Langobardi, kiparstvo, rani srednji vijek, 8. stoljeće, langobardska epigrafija, Maviorano, Brescia

Izvori ilustracija i autori fotografija / Sources of illustrations and photo Credits

Laura Chinellato

Le lastre longobarde del »pulpito di Maviano« di Gussago (Brescia): dall'analisi al contesto. Problematicità e nuove prospettive / *Lombard grave slabs »Maviano« in Gussago (Brescia): from analysis to context. Problematicity and new perspectives*

1: Elaborazione grafica di Laura Chinellato da: Paola Marina De Marchi, Calvisano e la necropoli d'ambito longobardo in località Santi di Sopra. La pianura tra l'Oglio, Mella e Chiese nell'altomedioevo, in: *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), (a cura di) Lidia Paroli, Firenze, 1997., 377-411, fig. 2 / *Ilustraciju iz članka: Paola Marina De Marchi, Calvisano e la necropoli d'ambito longobardo in località Santi di Sopra. La pianura tra l'Oglio, Mella e Chiese nell'altomedioevo*, in: *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), (a cura di) Lidia Paroli, Firenze, 1997., 377-411, 2, grafički obradila Laura Chinellato.

2: Studio Rapuzzi di Brescia

3, 4, 5, 6, 7, 8, 10: Laura Chinellato

9: Bruno Genito, Sasanidi, u: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, 1999., 381-386.

Danko Zelić – Ivan Viđen

Inventario dela giexia di S. Maria Mazar, de tute le argenterie, aparati deli sazerdoti, insenarii, libri, tapezarie et altre robe (1531.) – najstariji imovnik liturgijske opreme, ruha i paramenata dubrovačke prvostolnice / *Inventario dela giexia di S. Maria Mazar, de tute le argenterie, aparati deli sazerdoti, insenarii, libri, tapezarie et altre robe* (1531) – the Oldest Extant Inventory of Liturgical Objects, Vestments and Textiles of Dubrovnik Cathedral

1: Danko Zelić

2, 3: Božo Gjukić

Josipa Alviž

Sudbina kapucina i kapucinskoga hospicija u Herceg Novom u svjetlu novih arhivskih istraživanja / *The Capuchins and their Hospice in Herceg Novi in the Light of Recent Archival Research*

1, 2: Državni arhiv u Zadru (DAZD) / *State Archives in Zadar*

3, 5, 6, 8-10, 12: Josipa Alviž

4, 7, 11: Arhitektonski crteži prema nacrtima Direkcije za urbanizam Herceg Novi, urbanistički projekt *Stari Grad – Herceg Novi*, 1982., voditelj Boris Ilijanić, dipl. ing. arh. Izvor: Državni arhiv Crne Gore – Arhivski odsjek Herceg Novi, za tisak pripremio Ratko Horvat / *Architectural drawings made after recording of the Directorate for Urban Planning Herceg Novi, Stari Grad – Herceg Novi urban development project, 1982, project leader Boris Ilijanić, architect. Source: State Archives of Montenegro – Archival Department Herceg Novi, prepared by Ratko Horvat*

Bojan Goja

Kuća Dragičević: prilog poznavanju stambenih kuća u Zadru u 18. stoljeću / *The Dragičević House: A Contribution to the Research on the 18th-century Houses in Zadar*

1-9: Bojan Goja

10: Google Earth

Petar Puhmajer – Krasanka Majer Jurišić

Stara gradska vijećnica u Rijeci: povijest sjedišta gradske vlasti od najranijih zapisa do 19. stoljeća / *Old Town Hall in Rijeka: History of the City Council Seat from the Earliest Records to the 19th Century*

1, 11, 12, 13: Natalija Vasić, Hrvatski restauratorski zavod

2: Silvino Gigante, *Storia del comune di Fiume*, Fiume, 1913.

3: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8607, fol. 3r, Fiume

4: Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Kartensammlung, sign. AT-OeStA/KA KPS KS G I h, 171

5: Matthäus Merian: *Topographia provinciae Austriacarum*, izdanje 1679.

6: Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Kartensammlung, sign. AT-OeStA/KA KPS KS G I h, 175

7a, 7b: Državni arhiv u Rijeci, Gradski magistrat Rijeka, Izdvojeni nacrti, kut. 284

8: Državni arhiv u Rijeci, Tehnički ured grada Rijeke, kut. 161

9: Konzervatorski odjel u Rijeci, fototeka

10, 14: Izradili Petar Puhmajer i Marin Čalušić, Hrvatski restauratorski zavod, 2017.

Sanja Cvetnić

Dva portreta Beatrice Frankapan (?): rod i red / *Two Portraits of Beatrice Frankapan (?): the Family and the Order*

1: Ivan Kukuljević Sakcinski, Beatrice Frankapan i njezin rod. Zagreb [s. e. Tiskom Dioničke tiskare], 1885.

2: Adolf Bayer, Markgraf Georg und Beatrix von Frangepan: Georg des Frommen Jugend und erste Ehe, Gesellschaft für Fränkische Geschichte, u: *Neujahrsblätter der Gesellschaft für Fränkische Geschichte*, Ansbach: Brügel, 19 (1934.)

3: © Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

4: © Graz, Universalmuseum Joanneum Schloss Eggenberg & Alte Galerie

5, 6: © Zagreb, Hrvatski državni arhiv

7: © Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten

8: Anton Fritz, *Das große Hemma-Buch*, 1980.

Júlia Tátrai

Wiener Hofkünstler und die Zrínyis. Porträts in der Lobkowitz-Sammlung / *Bečki dvorski umjetnici i Zrinski. Portreti u Zbirci Lobkowitz*

- 1: © Nelahozeves, Lobkowitz Sammlung, Schloss Nelahozeves / Bridgeman Images
- 2, 3: © Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum)
- 4: © Trakošćan, Dvorac Trakošćan (Schloss Trakošćan)
- 5: © Nelahozeves, Lobkowitz Sammlung, Schloss Nelahozeves / Bridgeman Images
- 6: © Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie)
- 7: © Zagreb, Hrvatski državni arhiv (Kroatisches Staatsarchiv)
- 8: © Nelahozeves, Lobkowitz Sammlung, Schloss Nelahozeves / Bridgeman Images
- 9: © Privatbesitz Familie Herberstein
- 10: © Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien
- 11: © Prag, Lobkowitz Sammlung, Prag / Bridgeman Images
- 12: © Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie)

Daniel Premerl

Ivan Tomko Mrnavić and his Coat of Arms: Self-presentation of an Illyrian Noble / *Ivan Tomko Mrnavić i njegov grb: samopredstavljanje jednoga ilirskoga plemića*

- 1, 2: Paolo Mofardin, Institute of Art History, Zagreb; Courtesy of the Metropolitan Library, Zagreb / *Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Uz dopuštenje Metropolitanske knjižnice, Zagreb*
- 3, 6, 14, 15, 16, 17: Courtesy of the National and University Library, Zagreb / *Uz dopuštenje Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb*
- 4, 5: Paolo Mofardin, Institute of Art History, Zagreb; Courtesy of the Library of the Croatian Academy of Sciences and Arts / *Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Uz dopuštenje Knjižnice Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*
- 7, 8: Courtesy of the Research Library Zadar / *Uz dopuštenje Znanstvene knjižnice Zadar*
- 9: Fra Stipe Nosić, the Library of the Franciscan Monastery, Dubrovnik / *Knjižnica Male braće, Dubrovnik*
- 10: Tomislav Pavičić, City Museum Šibenik / *Tomislav Pavičić, Muzej Grada Šibenika*
- 11, 12: Paolo Mofardin, Institute of Art History, Zagreb; Courtesy of the Archdiocesan Archives, Zagreb / *Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Uz dopuštenje Nadbiskupijskog arhiva, Zagreb*
- 13: Courtesy of the Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb / *Uz dopuštenje Arhiva Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb*

Ivana Čapeta Rakić

Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikono-

grafsko-ikonološkom aspektu / *Ten Paintings by Matteo Ponzone above the Main Altar of the Split Cathedral: Considerations on Design and Style, the Original Function, and the Iconographic-Iconological Aspect*

- 1, 2: Ivana Čapeta Rakić
- 3: Ivana Čapeta Rakić, rekonstrukcija / *reconstruction: Vojan Kocić*
- 4: Mirko Pivčević, rekonstrukcija / *reconstruction: Vojan Kocić*
- 5: Uz dopuštenje Fondazione Musei Civici di Venezia / *Courtesy of the Fondazione Musei Civici di Venezia*
- 6: Fotografija preuzeta sa službene web stranice muzeja www.museunacional.cat, uz dopuštenje za preuzimanje i objavu fotografije od muzeja Museu Nacional d'Art de Catalunya / *Photo from the official website of the museum, www.museunacional.cat (courtesy of the Museu Nacional d'Art de Catalunya)*

Renata Komić Marn

Saint Joseph and Baby Jesus by Valentin Metzinger and Other Paintings from the Strahl Collection in the Museum of Arts and Crafts in Zagreb / *Slika Sveti Josip s malim Isusom Valentina Metzingera i druge slike iz Zbirke Strahl u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu*

- 1, 3–6: Srećko Budek i Vedran Benović, Muzej za umjetnost i obrt / *Museum of Arts and Crafts, Zagreb, digitalne snimke predmeta iz muzejskog fundusa*
- 2: Ljudevit Griesbach, HAZU, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb / *Croatian Academy of Sciences and Arts, Strossmayer Gallery of Old Masters, Zagreb*

Jasminka Najcer Sabljak

Prizori iz Slavonije i Srijema u opusu austrijskog slikara Franza Alta / *Scenes from Slavonia and Syrmia in the Opus of Austrian Painter Franz Alt*

- 1, 9: Georg Eltz
- 2, 4–8: Francisca Clary-Aldringen
- 3: Arhiv Zavičajnog muzeja Ruma / *Archive of the Ruma County Museum*

Ana Šeparović

Od »sinteze likovnih umjetnosti« do Zagrebačkoga salona: prilog poznavanju djelovanja ULUH-a 1960-ih / *From a "Synthesis of Visual Arts" to the Zagreb Salon: A Contribution to the Research on ULUH's Activity in the 1960s*

- 1: *Socijalizam i modernost*, katalog izložbe, Zagreb, 2012., 141.